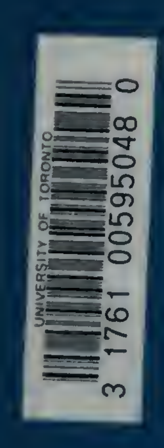

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00595048 0

BRUEGEL

Texte de

ROBERT GENAILLE

Le Musée Personnel



1, rue Saint-Georges, Paris



LE PEINTRE ET L'AMATEUR (portrait présumé de Pieter Bruegel)
(vers 1565, dessin à la plume reproduit grandeur nature)
Albertina, Vienne.

BRVEGEL



VIEILLE FEMME
(vers 1560-1564, bois, 22 × 18 cm)
Pinacothèque de Munich.

BRUEGEL a peint, sur des panneaux de bois de près de deux mètres, des scènes d'un humour tel qu'il est peu d'œuvres de sa main, écrivait en 1604 l'historien flamand C. van Mander, « qu'un observateur grave puisse regarder sans rire ». Le rire de Bruegel, disait aussi le poète humaniste Lampsonius, fait écho au rire de Bosch, mais c'est un rire plus sonore. Or le tableau des *Mendiants* (planche XVI), conservé au Louvre, qui mesure à peine vingt centimètres, montre une image atroce, et c'est une œuvre monumentale et une merveille de peinture. Une matière dense, quelques tons locaux, du vermillon, du blanc, du vert, du violet, du jaune, admirablement modulés par de petits accents de couleur pure, l'impressionnisme de la touche, l'intensité colorée si hardie dans une harmonie toutefois très étudiée, l'expressionnisme du sujet sont d'un modernisme stupéfiant. Selon l'inscription latine ancienne portée au revers du panneau, Bruegel y égale la Nature, et la Nature s'en effare. Ceci nous invite à dépasser les appréciations d'autrefois. L'œuvre signale un génie. Oubliant qu'on le nommait au dix-septième siècle « Bruegel le Drôle », nous le plaçons aujourd'hui parmi les plus profonds et les plus rares. Nous disons « le Siècle de Bruegel », comme « le Siècle de Rubens » et à plus juste titre. Aucun des deux peintres n'exprime toutes les tendances de son époque, mais Bruegel résume les efforts de la sienne. Il porte en plein cœur du seizième siècle les créations antérieures à une puissance singulière. Il offre à monnayer après sa mort d'inépuisables trésors dont s'enrichirent ses fils et ses épigones, Balten, Bol, Grimmer, Mostaert, van Cleve, van Valckenborch et tel fut son prestige qu'à maintes reprises les grands peintres de Belgique ont été novateurs par un retour à Bruegel.

En un temps où le goût européen appréciait, dans l'ivresse de la Renaissance, le décor à l'italienne, les modèles antiques, le nu, le portrait de cour, et, maniériste ou classique, se portait vers des beautés idéales ou raffinées, Bruegel, suivant une voie chère aux peintres flamands, a choisi ses sujets et ses modèles dans la vie populaire. Il a sans doute accueilli et assimilé les expériences italiennes, mais il a refusé de se plier à des formes d'emprunt, traduisant ainsi les caractères dominants du sol, des hommes, de l'âme de son pays. C'est pourquoi nous sentons aujourd'hui, auprès de sa plaisante truculence, une gravité, un tragique de Bruegel. Il serre la réalité, l'impose brutalement sans la farder. Il en outre au besoin les traits les plus communs, il en extrait la poésie rude, exaltante. La peinture est pour lui un acte social, un combat. Il évoque l'existence des Flamands et des Brabançons en des compositions si vastes qu'elles embrassent finalement la vie universelle et, ce faisant, se peint lui-même intensément. Roger de la Pasture, Bouts, van der Goes et nombre de primitifs flamands, avides de peindre l'univers sensible, et, comme van Eyck le faisait avec sérénité, de lier étroitement la vraisemblance et la fiction dans un sentiment lyrique de la vie, avaient déjà conçu la peinture comme un expressionnisme. Leurs images du monde se coloraient de leur ferveur ou de leur tourment. A son tour, en humaniste de la Renaissance et dans une forme qui lui est propre, Bruegel nous offre le même don. Il a fait la synthèse de la sévère Campine, des tumultes d'Anvers, de la sagesse méditative de Bruxelles. Il a mesuré la valeur des enthousiasmes, des rêves, de la volonté de puissance de ses contemporains, souffert leurs drames et leurs misères, et, en évoquant leur existence d'un moment, il décèle et nous rend sensible la réalité des hommes de tous les temps.

Bruegel est un paysan de la Campine. Il est né sur les terres du comte de Hornes, au village de Brögel près de Brée. Fut-ce en 1528, en 1522, ou en 1520 si le dessin de l'abbaye de Saint-Pierre de Gand, récemment retrouvé à Londres, peut lui être sûrement attribué ? A la mort de



DULLE GRIET (Margot l'Enragée)
(vers 1561, bois, 115 × 161 cm)
Musée Mayer van den Bergh, Anvers.

Bruegel, son ami Ortelius déplorait un décès survenu « in medio aetatis flore », expression employée ici par un humaniste averti et traduisant le mot grec « acmé », vers quarante ou quarante-cinq ans. Bruegel serait donc né vers 1525. Il a dû passer son enfance dans son village, où vivait sa famille, il s'y est enrichi de durables souvenirs. Il y est revenu vers 1555 pour préparer la suite de gravures des *Petits Paysages*. Van Mander nous a conté comment, en compagnie du marchand Franckert, vêtu en paysan, il allait aux kermesses et aux noces, offrant des cadeaux et se disant de la famille. Bruegel, ajoute-t-il, « mettait son plaisir à étudier de ces mariés de village la façon de manger, de boire, de danser, de sauter, de se courtiser, et toutes les manières cocasses qu'ensuite, avec une très grande adresse et une très grande sûreté, il reproduisait aussi bien à la détrempe qu'à l'huile. Il entendait parfaitement l'art de peindre ces paysans et ces paysannes dans leurs atours campinois et de représenter au naturel l'allure rustique et balourde de leurs danses, courses, attitudes et façons ».

Le vieux chroniqueur mêle un peu les choses, à la lumière des tableaux tardifs du peintre. Mais cette participation de Bruegel aux fêtes campagnardes explique bien des traits de son art. L'attitude malicieuse des deux compères montre l'artiste parfaitement à l'aise dans la vie du village.

C'est au séjour en Campine que Bruegel, qui, dit encore van Mander, « avait une extraordinaire sûreté dans le dessin des figures et faisait de beaux et purs croquis à la plume de paysages d'après nature », doit la passion du dessin sur le vif « naer't leven ». Silhouettes de paysans, de gueux, d'attelages, sites sont notés d'un trait dans leur pittoresque, leur réalité vivante, dans la poésie de la lumière. Certains de ces dessins, enrichis d'indications manuscrites de teintes, sont d'une époque tardive ; d'autres sont bien l'image du Limbourg belge. Les souvenirs des Alpes traversées en 1552 conservés par d'admirables croquis, les motifs dus à Matthys Cock ou aux Vénitiens, transforment en sites composites les grands paysages gravés en 1559 ou peints après cette date. Mais le pays natal est toujours présent. Dans le *Dénombrement de Bethléem*, les *Patineurs*, les *Aveugles* (pages 15 et 10, planche XVI), Bruegel choisit des villages brabançons, mais la Campine est le décor de ses premiers tableaux, celui de la *Montée au calvaire* du musée de Vienne et plus tard du *Dénicheur*, du *Massacre des Innocents* (pages 8 et 9, planches XV et XIII), du *Berger fuyant le loup*, connu par une copie. C'était alors un pays plat de sables, de sapinières, de marais, de tourbières, de maigres sols bons pour le seigle, de chaumières entre les granges au long des mares et des chemins ravinés, parfois réparties comme à Groote et à Kleine Brögel en deux villages. Elle a conduit Bruegel, avant sa découverte des moissons d'or du Brabant et parce qu'à Anvers il avait fréquenté des artisans, des marchands, des lettrés, à réfléchir sur la condition sociale. Ce long contact et un regard pénétrant lui ont appris les gestes, les travaux, les passions. Il a peint l'activité, les mœurs du paysan dans son milieu avec l'acuité d'un philosophe et l'affection d'un ami. Pour la première fois, semble-t-il,

nous apercevons sur un tableau comment l'existence rurale détermine, outre la demeure et le vêtement, les corps, les visages, les âmes. Nous lisons sur ces physionomies la lourde véhémence des joies, l'âpreté des misères, la préoccupation des lendemains incertains.

En cela, Bruegel dit plus que ses devanciers, Simon Bening, Corneille Massys ou Jan van Amstel, qui avaient bien connu et peint les sites mais ne savaient guère donner vie aux figures et ne saisissaient entre les êtres et le sol que des rapports anecdotiques. Il dépasse aussi Aertsen, si attentif à la poésie des humbles. Aertsen voit le paysan sur le marché, à la ville ou dans sa cuisine. S'il peint, au *Repas de paysans*, à la *Danse des œufs*, pour les *Gaufres*, une chaumière, s'il évoque la *Kermesse*, les personnages sont vrais et touchants, les mœurs sont senties, mais le milieu est traité comme un décor. Bruegel a vu la terre, la vie quotidienne dans les chaumières, l'effort collectif pour fertiliser le sol, il a éprouvé le poids des coutumes, des superstitions, la marche des saisons. Nul, à cette date, n'avait peint avec ce bonheur d'expression une charrette de foin dans un champ, noté forme, volume, matière, lumière, gestes des faneuses, des chargeurs, du tasseur sur la voiture. De ce motif vrai placé dans son cadre, nul n'a fait un aussi sûr élément de rythme du tableau. Pourtant tous les calendriers des bréviaires ganto-brugeois du siècle consacraient au char de foin une image pittoresque sur la page de la *Fenaison*. Mieux que d'autres, Bruegel suggère l'allégresse de trois paysannes sur le chemin, s'en allant faner, le mouvement du moissonneur coupant le blé à la sape, le déchaînement sensuel de la danse, les jeux des enfants du village. Les énumérations de Rabelais nommant tous les plaisirs de l'enfance : le saut, la course, le virolet, les pieds au mur, les échasses, prennent sur le tableau de Bruegel présence et vie. Il y fallait un œil prompt à saisir l'essentiel, une main agile à noter la forme globale, l'élan, la puissance. Jean van Eyck, sans doute, avait ces qualités et les montre dans la *Sainte Barbe* d'Anvers. Mais Bruegel les prodigue dans toute son œuvre. A la Campine, Bruegel doit encore sa palette. Les teintes claires apparaîtront tardivement. Longtemps il use des tons de terre, l'ocre, le brun, le bistre, cette gamme neutre mais dense, vigoureuse, où éclatent les verts et les vermillons sonores chers aux Flamands. Bruegel choisit pour les costumes, les objets, les maisons des taches tonales bien cernées et les oppose avec raffinement aux ciels les plus délicats, aux lointains les plus vaporeux.

LA HOUPPELANDE BLEUE (Les Proverbes) (détail)
(1559, bois, 117 × 163 cm)
Staatliche Museen, Berlin.





DULLE GRIET
(détail).

Cette humanité attache parce qu'elle exprime un humanisme. Dans les visages des Campinois, Bruegel découvre l'universelle vérité humaine ; chaque paysan l'aide à prendre la mesure de l'homme, l'expérience acquise par le peintre à Anvers l'ayant enrichi et guidé. Bruegel fut, dans cette ville, l'apprenti de Pierre Coeck d'Alost et épousa plus tard la fille de son maître. Mais Anvers fut aussi pour lui, de 1550 à 1563, la cité de Jérôme Cock, célèbre marchand d'estampes à l'enseigne parlante des Quatre-Vents. Ils soufflent dans cette officine une inspiration exaltante. Bosch, Lucas de Leyde proposent à Bruegel des gravures satiriques, des scènes bibliques riches d'allusions contemporaines, le fantastique. Le vent de l'Est apporte, avec le maniérisme d'Altdorfer et



CHUTE D'ICARE
(vers 1562, toile, 73 × 112 cm)
Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

de Dürer, les estampes réalistes des Beham. Les gravures de Marc-Antoine font apprécier Raphaël, celles de Ghisi le Parmesan, Michel-Ange, les Vénitiens. Un souffle vient de plus loin, tout parfumé d'antiquité. Sans imiter servilement personne, Bruegel découvre la diversité des visages de l'homme, et en ces styles variés la permanence des traits fondamentaux. Les peintres de la ville, le Schilders Pand, marché des tableaux dans la galerie haute de la Nouvelle Bourse, si animé qu'il semble une exposition de l'art européen, renforcent l'enseignement reçu chez J. Cock. La boutique accueille les humanistes. Bruegel s'y lie d'amitié avec le géographe Ortelius qu'il retrouve ensuite chez l'imprimeur Plantin. Il découvre les poètes anciens, médite sur Érasme et Rabelais. Par l'*Éloge de la Folie*, les *Adages*, les *Colloques*, par le *Quart Livre*, il apprend que la folie mène le monde, que l'Église romaine a quelque peu oublié ses principes, que la parole de Dieu invite à aimer la paix et la justice, que l'on peut concilier le naturalisme antique et l'évangélisme. Érasme et Rabelais lui proposent le bel humanisme du Nord qui ne se limite pas à l'érudition, à l'amour de Cicéron et de Virgile, mais se veut, dans l'humour et le rire, prise de conscience des problèmes concrets du monde moderne et emploie, pour s'exprimer, le conte, le symbole, le proverbe, sans se couper des traditions du terroir ni de la sagesse populaire. Le même éditeur anversois publie alors Virgile et van Maerlant, les *Adages* antiques d'Érasme et les recueils de vieux proverbes flamands. Anvers est aussi la ville cosmopolite aux cent cinquante mille habitants, le port où se distribuent les richesses des Indes et les produits industriels d'Europe, la capitale du commerce de l'or où les banquiers de tous pays sous le contrôle des Fugger, favorisés par une législation libérale, spéculent sur le drap, le charbon, le cuivre, le poivre, les terrains et les œuvres d'art. En ce lieu, les fortunes scandaleuses côtoient la plus âpre misère : marins aigris, prolétariat malheureux, gueux, mendiants ; la corruption prend toutes les formes. Secouée en 1557 par sa première banqueroute, Anvers est le foyer de l'hérésie luthérienne, de l'agitation sociale. C'est une Babel moderne où se heurtent l'intelligence et la sottise, l'activité généreuse et l'injustice, et qui confirme, même à qui ne suit pas jusqu'au bout le chemin de Luther, la clairvoyance amère d'Érasme.

Paysan dérouté et passionné par cette réalité envoûtante, Bruegel refuse l'art formel pour exprimer des pensées. Il s'écarte de Gossart, de van Orley, de Pierre Coeck, du maniérisme de J. Massys et de Floris. Mais tant d'appels contradictoires entraînent dans son inspiration et son écriture l'incertitude ou la diversité. Il lui arrive de suivre simplement la leçon de Bosch dont les sujets sont alors à la mode. Les gravures des *Vices* et des *Vertus* en 1556, les dessins satiriques de l'*Ane à l'école* (page 13, planches V et XIV), d'*Elk*, des *Gros Poissons mangent les petits* en 1556-1558, et ces tableaux, les *Proverbes* ou la *Houppelande bleue* (pages 5 et 14), *Carnaval et Carême* (planche I) sont d'humoristiques et érasmiennes images du monde renversé où passent des motifs boschiens. La *Dulle Griet* (pages 4 et 5), le *Triomphe de la Mort* (planches III et IV), la *Chute des Anges rebelles* (page 7) font revivre plus précisément l'âpre fantastique du peintre de Bois-le-Duc. Mais dans ces œuvres Bruegel prend ses distances par rapport à son devancier. Les monstres cèdent le pas à des inventions moins inhumaines. Dans la *Dulle Griet*, ils paraissent dans le décor infernal, mais une femme, une grande et farouche mégère, suivie de servantes lilliputiennes, porte le pillage

chez Satan. Le *Triomphe de la Mort* aux gammes froides et grises propose un fantastique tragique, qui inspira Ensor et Delvaux : la rencontre des squelettes et des vivants et le motif bouleversant du gibet à l'horizon est un retour à l'esprit des danses macabres.

De bonne heure d'ailleurs, s'il a peint le *Christ au lac Tibériade*, le *Paysage au semeur* (page 14), Bruegel a pris appui sur la tradition du paysage animé, celle de Bles, de C. Massys, de Jan van Amstel, le Monogrammiste de Brunswick, pour élaborer avec délectation des images sensibles de la nature. Les *Deux Singes* (planche V), la *Fuite en Égypte*, la *Mort de Saül* (page 14), les deux exemplaires de l'admirable *Chute d'Icare* (page 6), tableaux de dimensions moyennes et de sens symbolique, enchantent par la poésie de la lumière, des sites, de l'atmosphère. Les grandes œuvres sont, à la fin du séjour anversois, *la Tour de Babel* (planche VI) et la *Montée au calvaire* (pages 8 et 9). Hésitant entre le pessimisme et l'optimisme, le peintre y transpose allégoriquement les réalités flamandes de son temps. Il est encore visionnaire, non plus par le choix d'un sujet fantastique, mais dans les images réalistes des Écritures. L'optimisme colore la *Tour de Babel*, vieux sujet aimé des enlumineurs. La tour désigne encore la folie orgueilleuse des hommes, mais elle suggère en même temps les forces créatrices de la société. Elle offre la vue grandiose d'un chantier de construction, d'un port de mer et de tous ses entrepôts, de l'interdépendance économique d'une cité commerçante et de son arrière-pays. Elle figure Anvers, elle exprime les espoirs de surprenants pouvoirs humains. La *Montée au calvaire* lui oppose l'amertume ressentie devant les forces destructrices. Rire et pleurer tout ensemble et d'un même événement, Rabelais nous l'a appris, est l'attitude du penseur humaniste. Le tragique cortège qui mène le Christ au supplice parmi la foule avide de sensations fortes est allégoriquement l'image de la perte de la foi, de la recrudescence des haines, et, par la présence des gibets, une allusion plus pressante que dans les compositions similaires de C. Massys, Bles, van Amstel ou Aertsen aux premiers supplices des réformés. Pour intensifier l'émotion, Bruegel adopte dans ces deux œuvres une vision panoramique. Il établit les groupes et les paysages autour d'un pivot, il subordonne les détails à l'unité d'une composition linéaire et tonale. Les tons habituels sont là, mais couvrent à peine le panneau, laissent jouer les fonds, et les gris s'imposent. Les personnages pullulants, en formes courtes et rondes comme celles de J. van Amstel, se plient à un rythme d'ensemble.

Bruegel s'installe à Bruxelles peu après son mariage, pour s'éloigner, dit van Mander, d'une femme qu'il avait aimée à Anvers, plus probablement pour aider sa belle-mère dans son commerce d'art. Il est en pleine possession de ses dons, il a pris l'habitude de confronter l'homme et la nature. La ville, plus calme, plus docile aux traditions, s'enorgueillit de palais, de riches demeures patriciennes, de manufactures de tapisserie et d'objets d'art. A la cour, où vivent les mécènes, on aime l'art de l'Italie, de l'antiquité. Bruegel suit les goûts de sa clientèle. Sa méditation prend un tour plus général, ses compositions ont un air héroïque et décoratif. Les cinq

CHUTE DES ANGES REBELLES
(1562, bois, 117 × 162 cm).
Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.





MONTÉE AU CALVAIRE
(1564, bois, 124 × 170 cm)
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

grands tableaux peints en 1565 pour le banquier Jonghelinck sur le thème des saisons : les *Chasseurs dans la neige*, *la Journée sombre*, *la Fenaison*, *la Moisson*, *la Rentrée des troupeaux* (planches VIII et IX), agrandissant les motifs des Calendriers des bréviaires ganto-brugeois à l'effet grandiose de la tapisserie, présentent des personnages moins nombreux et de plus grande taille, au premier plan, dans une vaste nature héroïsée par le souvenir des Alpes. Ils sont un chef-d'œuvre de classicisme. Cet équilibre serein se prolonge en compositions dont le sujet religieux n'est souvent qu'un prétexte à l'évocation de la nature, diverse en ses formes ou selon les saisons : effets de neige du *Dénombrement de Bethléem* (page 15) ou des *Patineurs au village* (page 10), étude de forêts dans la *Prédication de saint Jean* (page 15), étude des sites rocheux dans la seule pièce qu'il ait gravée lui-même, la *Chasse au lapin sauvage*, étude de la mer déchaînée dans *la Tempête* (page 15). Ce classicisme, vers le même temps, côtoie le baroque dans les scènes célèbres, souvent répétées par ses successeurs et trop vite devenues pour l'amateur les plus typiques, les *Danses*, les *Cortèges*, les *Repas de noces au village* (planches X et XI). Alors Bruegel rassemble en une belle synthèse les structures italiennes et le vêtement flamand, le souvenir des fresques de Raphaël, les véhémences de Michel-Ange, les somptuosités de Titien et de Tintoret, et jamais pourtant il n'est plus flamand. Deux styles alternent. Dans l'un, la Nature et l'Homme confrontés s'unissent harmonieusement, dans l'autre, la forme humaine prend la première place. Dans l'un tout est ordre et mesure, lent retour des chasseurs dans la neige, ardeur rythmée des faneuses, repos des moissonneurs, pesante marche des troupeaux. Dans l'autre, le naturalisme s'exacerbe en élans fous, en baisers goulus. L'un doit sa beauté à l'unité de la couleur, symphonies en blanc, en vert, en jaune, en bistre. Dans l'autre éclate en fanfare l'accord intense du vert et du vermillon. La pensée sans doute se formule en images, mais au *Calendrier* l'humanisme devient méditation poétique. Bruegel rejoint Virgile, Hésiode et Homère. Tout esprit de satire n'a pas disparu. Ces *Noces* où les paysans sont en armes témoignent d'une inquiétude malgré leur rythme décoratif. Le *Dénombrement* inséré dans la vie moderne est le paiement de l'accise au percepteur, sujet cher à Marinus van Reymerswaele. Il semble illustrer l'adage d'Érasme : « A mortuo tributum exigere » qui plaint le pauvre écrasé d'impôts, vitupère l'égoïsme des seigneurs et la guerre ruineuse de villages. Mais la satire se dilue dans le pittoresque sensible de l'existence villageoise en hiver. Ces grandes œuvres lyriques nous livrent encore la vie du Nord dans le moment même où le peintre se hausse à l'universel.

ONTÉE AU CALVAIRE
étail : Femme repoussée par des soldats).

Ces deux détails sont reproduits à la même échelle.

MONTÉE AU CALVAIRE
(détail : la Crucifixion).





LES PATINEURS
(1565, bois, 38 × 56 cm)
Collection Delporte, Bruxelles.

Le *Pays de Cocagne* (planche XIV), ironique par sa forme et son contenu, signale une brusque rupture de l'optimisme en 1567. Voici venu en Flandre le temps des orages. Aux édits, aux bûchers ont répondu les prêches, le banquet de Culembourg. Au cri de « Vive le Gueux ! », la crise iconoclaste déchaîne ses fureurs. La répression armée accentue les passions, et, le 5 janvier 1568, le comte de Hornes, seigneur du village de Bruegel, est décapité sur la grand-place de Bruxelles. La guerre religieuse et sociale qui devait aboutir à la séparation des provinces du Nord et du Sud ensanglante le pays. Bruegel ne prend pas parti. Érasmien convaincu, il contemple amèrement la folie meurtrière et conclut à la misère humaine. Mais il en souffre, heureux encore d'avoir pu, peu avant sa mort, le 18 janvier 1569, être dispensé de loger des soldats espagnols, lui qui avait peint, en 1567, un *Massacre des Innocents* où la passion picturale pour les effets de neige masquait mal une évidente allusion à la répression par les Habits rouges. Un tel tableau préludait à l'*Histoire des Troubles* de Renon de France, déplorant la sauvagerie des troupes « ne se donnant peine des afflictions des habitants ». Bruegel est ainsi saisi de pensées sombres. Elles colorent ses dernières œuvres d'inquiétude et d'amertume. Mais il est sage de prendre un masque, de retrouver l'expression indirecte chère à Rabelais, l'allégorie, le proverbe. Le style, une fois encore, change. La figure humaine, isolée du groupe ou liée à un groupe réduit, devient une monumentale image de solitude. La composition se désaxe, les plans chavirent ou basculent, l'homme emporté par son élan tend, dans sa chute, à sortir du cadre. Des visages absurdes, en gros plan, des êtres monstrueux paraissent, peints avec une frémissante tendresse en un impressionnisme qui crée entre le sujet et l'expression une opposition pathétique. Les larges taches tonales laissent souvent la place à une modulation de petites touches vibrantes de tons purs.

Parfois, en un sursaut d'optimisme, l'artiste se plaît au contraste. Il découvre dans la rage de vivre un signe de force et de santé : la fierté narquoise des *Mendiants* (planche XVI), la vigueur du paysan du *Dénicheur* (planche XV) lui plaisent. Ce niais à la face ronde va peut-être tomber dans le ruisseau, mais sa robustesse, sa santé s'accordent à la poésie délicate de la ferme qu'il vient de quitter. *La Pie sur le gibet* (page 11), par une autre ironie, en pleine tragédie flamande, présente un retour de kermesse, une ronde villageoise dans un paysage aux tons de velours.

L'angoisse domine pourtant. Bruegel, en certains tableaux, oppose fortement l'Homme et la Nature. Il ne se désole pas comme Ronsard de la fuite du temps, de la fragilité de notre existence. La beauté sereine de l'éternelle et féconde nature rend à ses yeux plus poignante la tragique destinée humaine. C'est la leçon des deux grands tableaux à la détrempe sur toile, retour aux larges aplats exigés par le support, aux tons assourdis et voilés, le *Misanthrope* (planche XV) enfermé dans ses songes, aussi fou que les partisans de la violence, les *Aveugles* (planche XVI) d'un expressionnisme hallucinant. Le Misanthrope, dupé par le monde, semble une dérision de saint Christophe, porteur du monde, et par cela même sauvé. Le tableau de Bruegel, en effet — personne, à ma connaissance, ne l'a noté — procède d'une puissante et originale image de *Saint Christophe* peinte par Jan Wellens de Cocq (Körtlinghaüsen, collection de Fürstenberg), où le saint traîne, sur le pan de son manteau, l'Enfant Jésus dans le globe du monde. Pour les *Aveugles*,

avatar du thème des gueux, ils sont un motif habituel à la peinture flamande de ce siècle. Mais les expressions antérieures d'un problème qui préoccupait les humanistes du Nord ne se dégageaient qu'exceptionnellement de l'anecdote pour s'élever au symbole de l'*Enfant prodigue* de Bosch. Il y a loin pourtant de ce colporteur décharné aux *Aveugles* de Bruegel (planche XVI), plus éloignés encore des paysans que, vers 1560, Aertsen montrait faisant des *Gaufres* : alors, dans l'humble vie rurale, le foyer s'éclairait de joie. Il n'y a plus désormais que tristesse et que mort. Jeune Anversois, Bruegel peignait la folie humaine et, philosophe caustique, en soulignait la drôlerie. Il peint maintenant l'aveuglement tragique qui est au fond de cette folie. La leçon est magnifiée par les éblouissantes qualités picturales. Bruegel emprunte aux Italiens les normes d'une fresque bien rythmée. Les formes stylisées, la levée de terre où elles passent en un irrémédiable mouvement de chute ont une franchise sculpturale. Les faces joignent l'absurde à l'horreur. Par une antithèse méditée, tous les tons de la misère, les gris froids et délavés sont réservés aux humains, toutes les poétiques fraîcheurs du coloris sont confiées à l'insensible mais glorieuse nature, au site idyllique d'un village du Brabant. Telle est l'œuvre que le plus authentique génie flamand du siècle, au terme d'une carrière fulgurante de douze années, oppose finalement comme profondément classique et moderne à toutes les créations italiennes, aux compositions de ceux de ses compatriotes qui imitent l'étranger. Elle ignore toute distinction classique superficielle entre le beau et le laid, le noble et le trivial, elle dépasse les élégances, le pittoresque des maniéristes.

De la réalité historique et locale, Bruegel, comme les Italiens de la Renaissance, fait surgir une vérité universelle, mais il laisse aux paysans leur visage et, chercheur passionné du sens de la vie, l'anime des plus secrètes tendances de sa propre nature.

LA PIE SUR LE GIBET
(1568, bois, 46 × 51 cm)
Landesmuseum, Darmstadt.





PAYSAGE ALPESTRE
(1553, dessin à la plume, 24 × 34 cm)
Musée du Louvre, Paris.





L'ALCHIMISTE
(1558, dessin à la plume, 30 × 45 cm)
Kupferstichkabinett, Berlin.

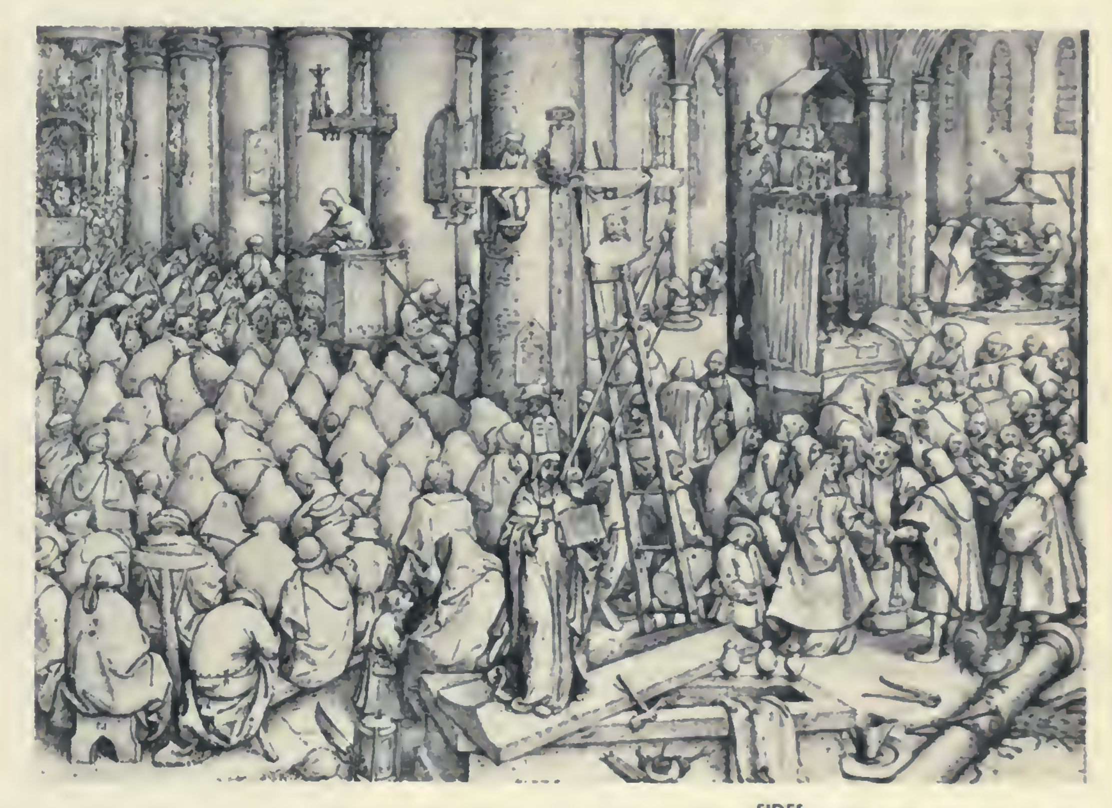
LES APICULTEURS
(vers 1568, dessin à la plume, 20 × 31 cm)
Kupferstichkabinett, Berlin.



PAYSAGE AVEC VILLAGE
(1560, dessin à la plume, 14 × 19 cm)
Musée du Louvre, Paris.



ÉTUDE DE TROIS HOMMES
(après 1560, dessin à la plume, 15 × 20 cm)
Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam.



FIDES
(1559, dessin à la plume, 22 × 29 cm)
Rijksmuseum, Amsterdam.



LES MOISSONNEURS
(1568, dessin à la plume, 22 × 28 cm)
Kunsthalle, Hambourg.



'SAGE AU SEMEUR
;7, bois, 74 × 102 cm)
ional Gallery of Art, Washington.

LA HOUPPELANDE BLEUE (Les Proverbes)
(1559, bois, 117 × 163 cm)
Staatliche Museen, Berlin.

xte de Marguerite Guillemeteau.

LA VIE DE PIETER BRUEGEL (vers 1525-1569)

La vie de Bruegel est mal connue. Le témoignage de Carel van Mander, publié dans son Schilderboek en 1604 (trente-cinq ans après la mort du peintre), comporte des lacunes et des incertitudes. Le nom de Bruegel s'est d'ailleurs orthographié de différentes manières mais on a constaté que le père signait régulièrement ses œuvres BRUEGEL alors que ses fils adoptaient le nom BREUGHEL.

1525-1551 Né au village de Brögel près de Brée dans le Limbourg belge vers 1525, Pieter Bruegel a été apprenti avant 1550 chez Pierre Coeck, peintre érudit, traducteur des œuvres de Serlio. La femme de Coeck faisait des enluminures et apprit les rudiments de cet art au jeune artiste. Après la mort de son maître, Bruegel entre dans l'atelier de Jérôme Cock, éditeur d'estampes et vendeur réputé de livres et de gravures à l'enseigne des Quatre-Vents. Il a donc la possibilité de voir des œuvres d'inspiration italienne (Raphaël, Michel-Ange, Titien) ou de tendance romaniste (Heemskerck, Floris) et des œuvres d'écoles nordiques (Bosch, Massys). En 1551, Bruegel est reçu franc-maître et inscrit sur la Guilde de Saint-Luc d'Anvers.

1552-1553 Bruegel se rend en Italie, traversant la France et les Alpes. A Rome, il rencontre le miniaturiste Giulio Clovio, ami du cardinal Grimani et copiste de Michel-Ange. Il fait avec lui des enluminures. Il visite Rome, Venise, sans doute Naples et Messine et rapporte de nombreux dessins des Alpes dont il s'inspirera quelques années plus tard pour exécuter les paysages de ses tableaux.

1554 à 1562 Bruegel revient en Flandre à la fin de 1553 et s'installe à Anvers qui, à l'époque, connaît une très grande activité commerciale et où existe un marché important d'œuvres d'art et d'estampes attirant des marchands de toutes nationalités. Le peintre a une liaison avec une servante d'auberge qu'il quitte quelques années plus tard. Ami d'un peintre de Nuremberg, Hans Franckert, il parcourt avec lui la Campine. Il en dessine les paysages plats de landes et d'herbages et représente les scènes paysannes auxquelles il aime bien se mêler. Il travaille comme dessinateur pour le commerce d'estampes de Jérôme Cock. Son premier tableau connu est daté de 1553, mais jusqu'à 1558 sa production en œuvres peintes est très faible. On ne connaît guère que trois ou quatre panneaux peints.

1563 à 1569 En 1563 il épouse Marie Coeck, fille de Pierre Coeck. Il s'installe alors à Bruxelles auprès de sa belle-mère qui tient une maison d'édition d'art. Il a deux fils, qui tous deux furent peintres : Pierre, né en 1564 (Breughel d'Enfer), qui imitera son père; Jean, né en 1568 (Breughel de Velours), célèbre pour ses paysages, il collaborera à plusieurs œuvres de Rubens, qui le chargera de faire certains paysages et natures mortes pour ses tableaux. Pierre Bruegel meurt le 5 septembre 1569, vraisemblablement à l'âge de quarante-cinq ans, d'une maladie qui nous est inconnue. Il est inhumé en l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle à Bruxelles. Certaines de ses œuvres ont été perdues. A l'heure actuelle une quarantaine de tableaux sont authentifiés.

X D'ENFANTS
;0, bois, 118 × 161 cm)
sthistorisches Museum, Vienne.



MORT DE SAÜL
(1562, bois, 34 × 55 cm)
Kunsthistorisches Museum, Vienne.





DÉNOMBREMENT DE BETHLÉEM
(1566, bois, 116 × 165 cm)
Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.



PRÉDICATION DE SAINT JEAN
(1566, bois, 95 × 160 cm)
Musée de Budapest.

LISTE DES ŒUVRES ET COLLECTIONS OÙ ELLES SE TROUVENT

1553 Christ au lac Tibériade. Collection particulière.

1556 **Mort de la Vierge** (grisaille). Upton House (pl. VII).

1557 **Paysage au semeur.** National Gallery, Washington (p. 14).

v. 1558 **Douze Proverbes.** Mayer van den Bergh, Anvers. (Achevé d'imprimer.)

1559 . **La Houppelande bleue** (Proverbes). Staatliche Museen, Berlin (p. 5, 14).
Carnaval et Carême. Kunsthistorisches, Vienne (pl. I).

1560 **Jeux d'Enfants.** Kunsthistorisches, Vienne (p. 14 et pl. II).

v. 1561 **Dulle Griet** (Margot l'Enragée). Musée Mayer van den Bergh (p. 4, 5).

1562 **Chute des Anges rebelles.** Musée de Bruxelles (p. 7).
Deux Singes. Staatliche Museen, Berlin-Dahlem (pl. V).
Mort de Saül. Kunsthistorisches, Vienne (p. 14).

v. 1562 **Chute d'Icare.** Musée de Bruxelles (p. 6).
Chute d'Icare. Collection van Buuren, Bruxelles.
Triomphe de la Mort. Prado, Madrid (pl. III et IV).

1563 Fuite en Égypte (collection Seilern, Londres).
La Tour de Babel. Kunsthistorisches, Vienne (pl. VI).

1564 **Montée au Calvaire.** Kunsthistorisches, Vienne (p. 8 et 9).
Adoration des Mages. National Gallery, Londres (pl. VII).

v. 1560-1564 **Vieille femme.** Pinacothèque de Munich (p. 3).

1565 Christ et la Femme adultère. Collection Seilern, Londres.
Prédication de saint Jean. Collection Duca, Milan.
Les Patineurs. Collection Delporte, Bruxelles (p. 10).

1565 **Chasseurs dans la neige.** Kunsthistorisches, Vienne (pl. VIII).
La Fenaison. Musée de Prague (planche IX).
La Moisson. Metropolitan museum, New York (pl. IX).
La Journée sombre. Kunsthistorisches, Vienne (pl. IX).
La Rentrée des troupeaux. Kunsthistorisches, Vienne (pl. VIII).

1566 **Dénombrement de Bethléem.** Musée de Bruxelles (p. 15).
Prédication de saint Jean. Musée de Budapest (p. 15).

v. 1566 **Danse de noces.** Kunsthistorisches, Vienne (pl. XI).
Repas de noces. Kunsthistorisches, Vienne (pl. XI).

v. 1563-1566 **Danse de noces.** Institute of Arts, Détroit (pl. X).

v. 1567 **La Tour de Babel.** Boymans-van Beuningen, Rotterdam (pl. VI).
Massacre des Innocents. Kunsthistorisches, Vienne (pl. XIII).
Conversion de saint Paul. Kunsthistorisches, Vienne (pl. XII).
La Tempête. Kunsthistorisches, Vienne (p. 15).

1567 **Pays de Cocagne.** Pinacothèque de Munich (pl. XIV).

1567-1568 **Cortège de noces** (ancienne collection Spencer Churchill) (pl. X).

1568 **Le Dénicheur.** Kunsthistorisches, Vienne (pl. XV).
La Pie sur le gibet. Landesmuseum Darmstadt (p. II).
Les Mendiants. Musée du Louvre (pl. XVI).
Le Misanthrope. Galerie Nationale, Naples (pl. XV).
Les Aveugles. Galerie Nationale, Naples (pl. XVI).

Les œuvres reproduites sont imprimées en caractères gras avec référence à la page (p) ou à la planche (pl.) où elles figurent.

LE PRINTEMPS
(1565, dessin à la plume, 23 × 29 cm)
Albertina, Vienne.



LA TEMPÊTE
(vers 1567, bois, 70 × 97 cm)
Kunsthistorisches Museum, Vienne.








COMBAT DE CARNAVAL ET CARÊME
(détails).

COMBAT DE CARNAVAL ET CARÊME

1559 - Bois, 118 × 164 cm - Kunsthistorisches Museum, Vienne

Comme les *Proverbes* (page 14) et les *Jeux d'enfants* (planche II), l'œuvre témoigne d'un humour érasmien et prolonge l'esprit des gravures des *Vices* et des *Vertus* (planche XIV et page 13). Mais la satire du geste absurde de figurants jouant des proverbes fait place à une image observée de la vie rurale. Bruegel illustre un fabliau déjà évoqué par Bosch et par une gravure d'Hogenbergh de 1558. Carême, roi des harengs, des moules, des craquelins, suivi de porteurs de crécelles, lutte contre Mardi Gras, roi des volailles rôties, des gaufres et de la cochonnaille, accompagné de masques. C'est, comme la sotie d'*Ourson et Valentin*, à l'arrière-plan, un épisode de fête villageoise, sur la grand-place. Entre l'église, les échoppes, les auberges, autour du puits et des marchandes de poisson, de légumes, de gaufres (trois vivantes scènes de genre), les gens s'agitent. Bruegel mêle plaisamment des motifs du folklore à des souvenirs de Rabelais. Plusieurs tableaux futurs sont préfigurés : les *Jeux d'enfants*, *le Dénombrement*, les *Mendiants*, les *Aveugles*, la *Danse de noces* (planches II, XVI, X et page 15). L'influence de Bosch cède à celle des enlumineurs ganto-brugeois et du Monogrammiste de Brunswick, Jan van Amstel. Les petits personnages sont pullulants ; la multitude de taches tonales a une plaisante fraîcheur. Mais le choix de la place du village, lieu de passage et de rencontre, centre de la vie économique, des plaisirs, de la vie spirituelle, conduit vers l'unité. Malgré la divergence des lignes de fuite et la persistance d'un tracé traditionnel en diagonale, les figures sont groupées dans un cercle autour du puits, et le sable jaune près de ce puits est la zone claire d'où rayonnent, enveloppant la bigarrure des tons locaux, les ocres de la zone supérieure, les bruns de la zone inférieure, reliés en passages de gris brun et d'ocre gris.






JEUX D'ENFANTS
(détails de la partie supérieure du tableau)

II

JEUX D'ENFANTS *(détail)*

1560 - Bois, 118×161 cm - Kunsthistorisches Museum, Vienne
(Voir le tableau en entier page 14.)

Du style de Bosch demeure le plan vertical élevant l'horizon jusqu'au bord supérieur du cadre, mais le coloris tend vers l'unité. Les formes courtes et rondes sont celles de J. van Amstel. L'influence de Raphaël paraît dans l'expression du mouvement dans l'espace, celle de Serlio dans l'architecture. Mais ces enfants ne sont pas des Éros transposés, ce sont d'authentiques gamins des rues, truculents de vérité populaire. La curiosité encyclopédique des humanistes, le souvenir de Rabelais (*Gargantua*, Ch. 12) entraînent l'image de tous les jeux de l'enfance. Comme Érasme, Bruegel montre dans l'enfance un monde différent de celui des adultes et cependant déjà image de l'homme dans son entrain, son sérieux, sa sagesse et toutefois aussi sa folie. Il exprime une ardente joie de vivre dans un faubourg de ville, dans l'atmosphère fraîche et riante de la nature au mois de juin. La courbe règle la structure de l'ensemble, détermine même l'ordonnance des détails. La partie inférieure du tableau, ici reproduite, inscrite autour du pivot que forme un tonneau, groupe quelques-unes des inventions les plus heureuses de Bruegel, pour des jeux toujours aimés, et qui figuraient déjà dans les enluminures des Bréviaires flamands, sur les gravures allemandes, sur les retables de Jean Bellegambe de Douai.





TRIOMPHE DE LA MORT
(œuvre en entier).

III

TRIOMPHE DE LA MORT *(détail, partie supérieure)*

Vers 1562 - Bois, 117 × 162 cm - Musée du Prado, Madrid.

Peint vers 1562, le tableau forme, avec la *Chute des Anges rebelles* et la *Dulle Griet* (où l'on s'accorde aujourd'hui à lire la date 1561), (pages 7, 4 et 5), un groupe où persiste le fantastique de Bosch. Dans l'unité de sujet et de forme, l'image conçue comme un prêche sur la Vanité superpose trois motifs. Le centre est l'épopée allégorique du *Cavalier de la mort.* Armé d'une faux, emporté par le galop de sa monture, aidé de squelettes tendant le barrage d'un filet, le Cavalier attaque au rythme des trompettes et d'un batteur de caisse. Il pousse les humains dans une trappe gardée par une armée de squelettes dressant en boucliers des pierres tombales. Le Char de la Mort le suit et recueille les crânes. Le souvenir du *Triomphe de la Mort* de Pétrarque, des fresques de Pise, de Sienne, de Palerme, d'une miniature du Bréviaire Grimani, se lie à la vision de réels charniers. L'image a impressionné le douanier Rousseau et, de nos jours, Bernard Buffet. La partie inférieure présente une danse macabre (planche IV). La zone supérieure, reproduite ici, traite le thème de la mort de façon surréaliste. Sur la terre s'acharnent les exécutions capitales et les catastrophes. L'horizon, presque au bord du cadre, les visions d'incendie, l'expressionnisme des tons sont empruntés à Bosch. Mais Bruegel, en s'inspirant librement des gravures d'Holbein, renouvelle l'effet d'horreur. « Le mort saisit le vif. » A gauche, les squelettes sortent des tombeaux et se rassemblent autour de la chapelle des morts pour faire un geste narquois de salut. A droite, ils décapitent, pendent au gibet, branchent aux arbres les vivants. Le dessin, l'ordonnance de ces détails sont impressionnants de grandeur.





TRIOMPHE DE LA MORT
(détail, partie inférieure gauche)

IV

TRIOMPHE DE LA MORT

(détail, les Amoureux)

La zone inférieure du tableau, où Bruegel jette à plaisir sur le fond gris-vert une ironique bigarrure de tons vifs et chantants, est une frise dramatique analogue à celle du premier plan du *Char de foin* de Bosch et transpose en formes inédites le thème médiéval de la danse macabre. La mort, sans distinguer le rang ni l'âge, ni le sexe, s'empare d'un roi, d'un bourgeois comptant son or, d'un dignitaire de l'Église, d'une paysanne, d'un pèlerin, d'un soldat, et pour finir d'une compagnie joyeuse. Cette dernière image, bien liée à l'ensemble, est toutefois une composition à part, ordonnée en cercle autour de la table dont la nappe blanche supporte encore quelques reliefs (mais le verre est renversé et le plat contient un crâne). Un seigneur tire son épée contre les assaillants, un fou se cache sous la table. Les cartes, le jeu de jacquet, les jarres gisent à terre ; deux nobles dames s'épouvantent de voir, l'une, que son voisin est devenu squelette, l'autre, que le fou qui la divertissait est la Mort portant un crâne sur un plat. Cependant les amoureux, seuls au monde, et tournant le dos à tant d'horreur, poursuivent leur concert. Au *Char de foin*, Bosch plaçait de tels amoureux musiciens au sommet de la voiture entraînée vers l'Enfer. La scène prolonge aussi les motifs humanistes de Q. Metsys, de van Hemessen, de Jan Massys, présentant le Vieillard et la Courtisane. Leur groupe est une réussite de dessin, de composition, de vie et de justesse de pose, d'expression. Leur indifférence est une pathétique et farouche volonté de refus, mais une crispation, un air désespéré extraordinaires suggèrent qu'ils devinent la présence du squelette qui, derrière eux, les nargue.





L'ANE A L'ÉCOLE
(1556, dessin à la plume, 23 × 30 cm)
Kupferstichkabinett, Berlin.

V

DEUX SINGES

1562 - Bois, 20 × 23 cm - Staatliche Museen, Berlin-Dahlem.

Un des plus petits tableaux du peintre, cité en 1668 dans la collection de P. Stevens qui possédait onze Bruegel. Il montre deux singes enchaînés, repliés sur eux-mêmes devant une vue de l'Escaut et d'Anvers. Il a intrigué les historiens. Gluck y lisait une satire du caractère des Anversois. Muls, prenant la fenêtre pour une meurtrière et le singe, bête satanique, pour un symbole des protestants, pensait à une allusion à Anvers, privée de liberté religieuse. Tolnay et Jedlicka les interprètent, d'après un proverbe germanique, comme l'image de l'aveuglement des hommes résignés à leur sort d'esclaves. Selon H. W. Janson, le singe enchaîné signifie le triomphe de l'humanisme, la défaite de l'artisanat vaincu par l'art, le premier étant « ars simia naturae » (technique singe de la nature), le second « sapiens imitatio » (savante imitation) surmontant la nature. Pour L. van Puyvelde, l'image exprime seulement la compassion de Bruegel pour les animaux exilés dans les brumes du Nord. Les petites dimensions du panneau incitent à voir dans l'œuvre, non dépourvue de malice, le plaisir d'un peintre à se livrer à la fois à une étude d'animaux — et la justesse de l'observation n'étonne pas qui songe aux dessins « naer't leven » de 1565-1567 — et à une étude de contre-jour. Le roux ardent et le bistre des singes encadrés par le gris gouaché de la pierre s'imposent sur la clarté du paysage ivoire et vert léger aux poétiques tons laqués. La composition sous une arcade s'inspire peut-être de Memlinc (*Chevaux à l'abreuvoir* surmontés d'un singe, fragment de retable au Musée de Rotterdam).


BRVEGEL· MDLX



LA TOUR DE BABEL
(vers 1567, bois, 60 × 74 cm)
Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

VI

LA TOUR DE BABEL

1563 - Bois, 114 × 155 cm - Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Sujet déjà interprété par les Italiens (fresque de Pise), les graveurs allemands Holbein et Sebald Beham et cher aux Flamands du XVIe siècle (Patenier, van Scorel, A. Bening, plus tard Breughel de Velours, les van Valckenborch). Il est emprunté à la *Genèse* (11), et évoque un défi à Dieu, orgueil puni par la confusion des langues. Bruegel, d'après le « Speculum humanae salvationis », attribue la création de la tour au géant Nemrod, petit-fils de Cham, et le représente en manteau royal visitant le chantier des tailleurs de pierre. L'iconographie procède de la tradition précitée et des images de chantier de construction, comme la *Sainte Barbe* de van Eyck (Anvers), très nombreuses dès le XVe siècle dans les miniatures. Mais l'ampleur des conceptions, l'activité ouvrière, l'image pour la première fois donnée d'un grand port de commerce dont la vocation économique est mise en évidence suggèrent que la tour est, pour le peintre, moins l'image de la folie orgueilleuse des hommes que le symbole de leur puissance et une allégorie d'Anvers. Un second tableau, connu de van Mander, est à Rotterdam, provenant de la collection van Beuningen. Peint vers 1567, il ne mesure que 60 × 74 cm et témoigne d'intentions différentes. Nemrod et sa suite ont disparu. Intermédiaire entre la peinture d'architecture et le paysage, c'est une étude de nature et d'effets de lumière. La tour éclairée à gauche a de vifs tons de brique. Le lourd nuage gris détermine une masse d'ombre qui, jointe à l'ombre portée, assombrit la partie droite de l'édifice cependant qu'au loin resplendissent le jaune sable d'une île et le bleu de la mer.





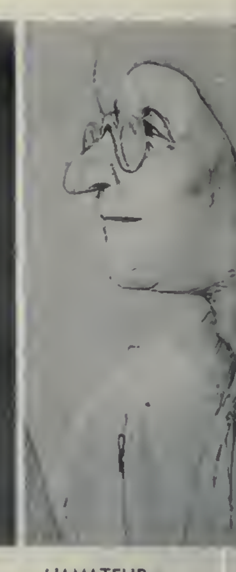
RTRAIT DE BRUEGEL
avure de Lampsonius publiée en 1572)



BAILLI DU «REPAS DE NOCES»



MORT DE LA VIERGE
(vers 1556, grisaille)
Collection Lee of Foreham, Uptan House.



« L'AMATEUR »
détail du
« Peintre et l'Amateur »
(dessin entier reproduit pa

VII

ADORATION DES MAGES

1564 - Bois, 108×83 cm - National Gallery, Londres.

L'œuvre est liée pour le sujet à un tableau à la détrempe sur toile (Bruxelles), pour l'inspiration insolite à la grisaille de la *Mort de la Vierge* (coll. Lee of Fareham). Le souvenir de Bosch est obsédant et les emprunts à l'*Adoration des Mages* du Prado sont nombreux. Mais Bruegel adopte aussi une mise en page utilisée pour ce sujet par le « Maître de 1518 », Jan van Dornicke, beau-père de Pierre Coeck (New York, coll.), et les concessions au maniérisme sont évidentes. Le souvenir de Corrège donne à la composition en diagonale un tracé sinueux, tour à tour concave, convexe et concave. L'étirement des formes évoque Pontormo, et le groupe de la Vierge et de l'Enfant procède de la *Madone* sculptée de Michel-Ange à Bruges (Notre-Dame). Maniériste est aussi le coloris ; aux bruns habituels sont associés des tons précieux : vert olive, carmin rosé, rouge brique, gris-violet... Une autre ambiguïté rassemble des formes monumentales peintes en larges aplats inhabituelles à cette date et des détails d'un réalisme truculent. Les soldats sont des hallebardiers, des lansquenets, un puissant arbalétrier. Les curieux semblent des bourgeois contemporains de l'artiste. Les deux figures coupées par le cadre posent des problèmes. A gauche, un homme barbu, méditatif, rappelle le bailli du *Repas de Noces* (planche XI), un portrait présumé de Bruegel et le peintre de la gravure *le Peintre et l'Amateur* (page 2). Le personnage de droite, médusé, portant des lunettes, ressemble à cet amateur. Les acteurs de la scène ont entre eux des rapports étranges. Les rois debout surveillent avec dépit le roi agenouillé ; la confidence faite à l'oreille de Joseph surprend et les assistants semblent plus inquiets que ravis.





LA RENTRÉE DES TROUPEAUX
(1565, bois, 117 × 159)
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

VIII

CHASSEURS DANS LA NEIGE

1565 - Bois, 117 × 162 cm - Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Un des cinq tableaux des *Saisons* peints pour N. Jonghelinck. Cette épopée rurale est l'œuvre la plus hautement représentative de l'esprit de la Renaissance en Flandre. On a cru à un sixième tableau perdu, le *Printemps*, dont un dessin (page 15), des gravures, des compositions postérieures conserveraient l'image. L'ensemble serait donc un *Calendrier* comme ceux des Bréviaires ganto-brugeois dont Bruegel s'inspire, et chaque tableau grouperait les images de deux mois. L. van Puyvelde a justifié cette interprétation de C. de Tolnay par un inventaire des tableaux de la Cour rédigé entre 1665 et 1698 qui cite « six pièces de Bruegel... chacune figurant deux mois ». Mais l'inventaire dressé en 1659 de la galerie de l'archiduc Léopold Guillaume, qui posséda la série après Jonghelinck, dit nettement « cinq grandes pièces d'un ensemble représentant les temps de l'année ». De fait, Bruegel n'a retenu des enluminures que les scènes rurales pour peindre les joies et les peines des hommes, vivant au rythme de la Nature, selon les saisons. Il peint l'Hiver et l'Été, puis les deux moments de passage qui mènent fébrilement de l'un à l'autre, l'espoir : *Journée sombre* (planche IX), à l'extrême fin des grandes pluies signalant la débâcle de l'Hiver, l'inquiétude : *Rentrée des troupeaux* (planche VIII), au début de novembre, quand l'automne dépouillé et pluvieux prélude aux froids. Il y a cinq tableaux pour quatre saisons car la *Fenaison* et la *Moisson* (planche IX), pages les plus appréciées des meilleurs Calendriers enluminés (Bréviaires Grimani, Mayer van den Bergh, Hennessy, Hortulus animae), suscitaient les plus beaux effets picturaux, plaisaient à un humaniste célébrant les dons de « notre mère Nature ». L'*Hiver* groupe des motifs peints dans les miniatures de novembre à février : les chasseurs, la maison sous la neige, les jeux sur la glace, le transport des fagots, la torréfaction de l'orge. L'effet de neige, la torpeur silencieuse de la saison sont admirablement exprimés.





LA JOURNÉE SOMBRE
(1565, bois, 118 × 163 cm)
Kunsthistorisches Museum, Vienne.



LA FENAISON
(1565, bois, 114 × 158 cm)
Musée de Prague.

IX

LA MOISSON

1565 - Bois, 118 × 163 cm - Metropolitan Museum of Art, New York.

L'*Hiver* sous la neige était une symphonie de tons froids, le blanc, le gris-vert mis en valeur par quelques taches vives. L'*Été* est dominé par le ton jaune roux éclatant du blé mûr et cette gamme brûlante est exaltée par la présence de quelques arbres verts et les teintes rouges et blanches des costumes. Bruegel évoque cette fois la torpeur du mois d'août, la fécondité de la terre et l'écrasante chaleur de midi. Pas un souffle d'air, c'est le moment du repos. Aux motifs attendus, la coupe du blé, la confection des javelles, la cueillette des fruits, Bruegel a préféré comme symbolique de la saison le *Repas des Maissonneurs* présent dans tous les calendriers des Bréviaires, mais ici largement développé au pied de l'arbre qui détermine toute la composition. Le dormeur massif prélude aux figures du *Pays de Cocagne* (planche XIV). Le porteur de cruches procède d'une figure de *Carême et Carnaval* (planche I). La beauté de la lumière signale une sensibilité poétique. Pour laisser la dominante horizontale voulue par le sujet, Bruegel a remplacé le fond de montagnes des autres tableaux par une vue de la mer. Pour ne pas refroidir le ton dominant, le ciel n'est pas bleu, il est un poudroiement doré sur les lointains violets de la côte et de la mer opaline. Un dessin de 1568 (page 12) (Hambourg) gravé par van der Heyden, édité par J. Cock, variante partielle du tableau, inspira diverses compositions de Pierre Breughel II et Grimmer. On y note une utilisation burlesque de Michel-Ange.





CORTÈGE DE NOCES
(vers 1567-1568, bois 68×120 cm)
Ancienne collection Spencer Churchill; Northwich Park.

X

DANSE DE NOCES

Vers 1563-1566 - Bois, 119×157 cm - Institute of Arts, Detroit.

Tableau publié en 1930 et contesté. Il procède de compositions de Balten. M. A. Monballieu a prouvé récemment que Bruegel fut élève de Balten pour qui il peignit en 1551 les grisailles d'un retable de la *Vie de saint Gommaire* à Malines. Le beau tableau de Detroit me semble le prototype original de nombreuses répliques libres peintes par P. Breughel II et par van Cleve. La mariée à la chevelure rousse a quitté la table du banquet et prend part à la ronde. Le paysage, audacieusement coupé, laisse tout l'espace aux êtres humains. La vivacité des mouvements, l'intensité du coloris glorifient à la façon de Rabelais la joie sensuelle de vivre et l'observation directe des mœurs renouvelle les images des graveurs allemands Dürer et S. Beham. A Bruxelles, en 1963, G. Marlier a présenté comme de Bruegel une *Danse de noces* sur bois (n° 56 de l'exposition) d'un beau caractère. Elle correspond au sujet d'un tableau sur toile cité par van Mander qui note le détail piquant d'un « vieux paysan... occupé à compter son argent dans sa main ». Il semble que de 1563 à 1566 Bruegel ait essayé diverses formules avant la conception géniale de la *Danse de noces* de Vienne (planche XI) dominée par le rouge, l'or, le vert rythmés par des blancs. Les formes moins nombreuses y sont monumentales et, pour mieux suggérer l'accord de l'homme et de la nature, Bruegel oriente l'image vers l'effet décoratif. Parmi les compositions sur ce thème se situe le très beau tableau du *Cortège de Noces* (ancienne coll. Spencer Churchill), tableau en longueur où, précédés de cornemuseux, les femmes derrière la mariée, les hommes derrière le marié passent sur la route, devant un moulin à vent. Longtemps discuté, le tableau fut accepté comme un original par Friedlaender et finalement par Gluck. En 1953, ne le connaissant que par une photographie, j'avais réservé mon jugement. L'examen récent du tableau, nettoyé, à Bruxelles, me conduit à le considérer comme un authentique tableau de Bruegel d'une qualité exceptionnelle et peint probablement vers 1567-1568.





DANSE DE NOCES
(vers 1566, bois, 114 × 164 cm)
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

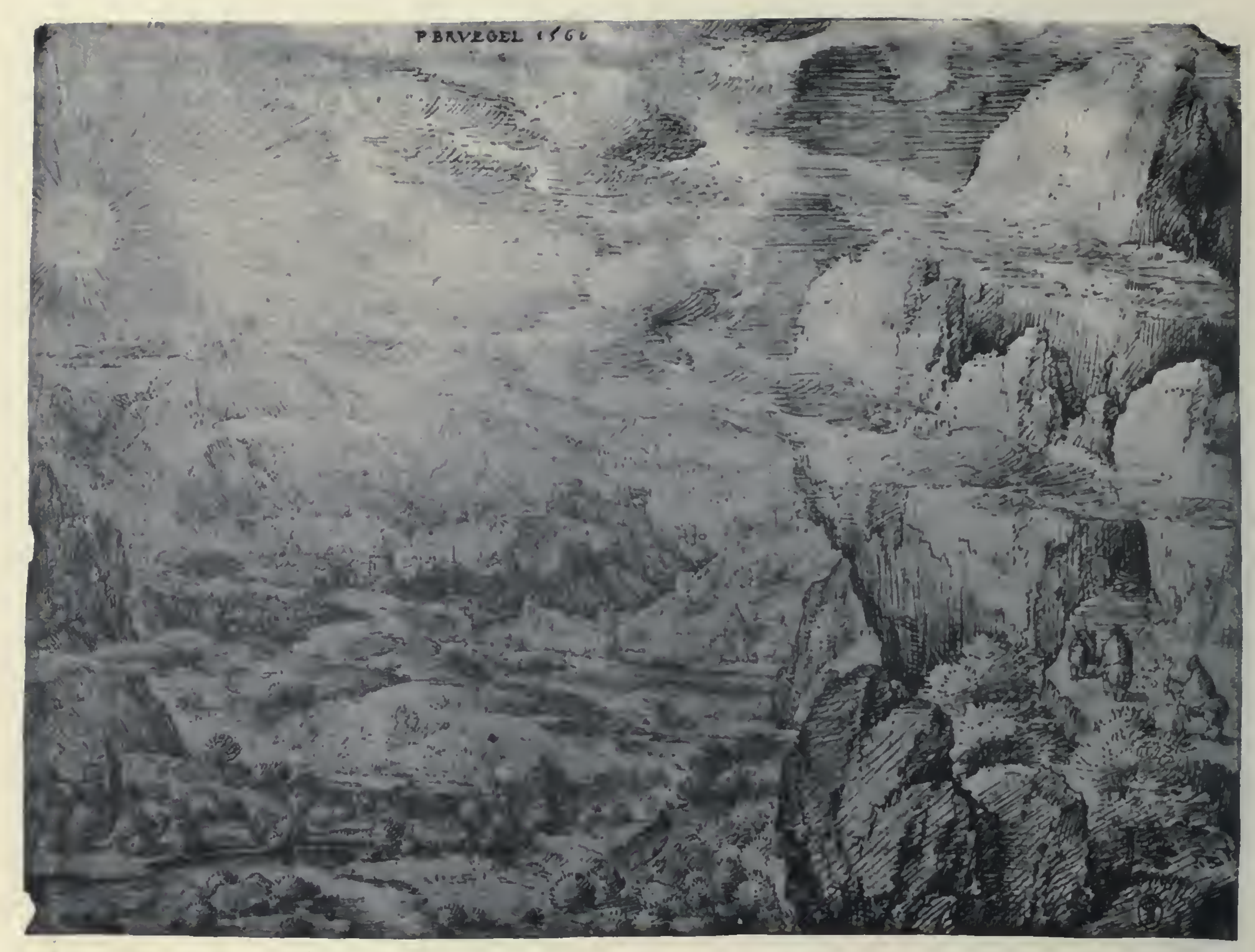
XI

REPAS DE NOCES

Vers 1566 - Bois, 114 × 163 cm - Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Cité en 1659 dans la galerie de l'archiduc Léopold Guillaume, le tableau, pendant de la *Danse de noces* de Vienne, peut être daté de 1566. On y reconnaît la même ambiguïté, une égale tendance au monumental et au burlesque, les mêmes tons sonores en larges aplats, le même style à la fois réaliste et décoratif. Des souvenirs des *Cènes* de Titien et de Tintoret déjà présents dans la *Cène* de Michel van Coxcie (Bruxelles, Saint-Michel) sont décelables. Le motif fut traité par Verbeek et P. Aertsen avant Bruegel, mais de façon plus anecdotique. La composition en diagonale descendante est déjà celle des *Aveugles* (planche XVI). En choisissant dans la vie populaire un moment d'exaltation, Bruegel stylise la truculence rustique sans la supprimer. Visages satisfaits, goulus, épaisseur des rires, air niais du joueur de cornemuse, gloutonnerie d'un convive et de l'enfant qui, au premier plan, lèche son écuelle (une réussite extraordinaire d'art expressionniste) disent le naturalisme d'un peintre préoccupé pourtant de saisir dans les formes populaires et rurales les traits profonds de la personne humaine. A droite, un bailli discute avec un moine. Il passe pour représenter Bruegel. On cherche le mari. Pour C. de Tolnay, il est absent, et Bruegel illustre le proverbe flamand : « C'est un pauvre homme, celui qui n'assiste pas à ses propres noces. » L. von Baldass pense qu'il est peut-être l'échanson qui remplit les cruches. L'interprétation de l'image est difficile, et les historiens dans leur majorité estiment que le mari est le paysan, vu de face, au fond, la cuiller à la bouche. Dans le film de Feyder, la *Kermesse héroïque* (1935), passent les porteurs du brancard chargé d'écuelles.





LEVER DE SOLEIL SUR UNE VALLÉE
(1561, plume, 14 × 18 cm)
Musée du Louvre, Paris.

XII

CONVERSION DE SAINT PAUL

1567 - Bois, 108 × 156 cm - Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Van Mander cite ce tableau dans la collection de l'empereur et en note « le beau paysage ». De fait, dans cette extraordinaire vue de montagne, le fantastique n'est ni romanesque ni inventé comme celui de Herri met de Bles. Il procède de souvenirs recréés. Van Mander a bien dit que « pendant son séjour dans les Alpes, il avait avalé les monts et rochers pour, au retour chez lui, les vomir sur ses toiles et ses panneaux, tant, là comme ailleurs, il suivait fidèlement l'aspect de la nature ». On songe aux croquis de 1552-1553 (Louvre), à la *Mort de Saül* (page 14). Mais Bruegel, pour peindre la profondeur des abîmes, la verticalité de la paroi rocheuse, l'abrupt des gorges et des défilés, atteint à un sentiment puissant de cette nature exceptionnelle qui n'avait alors d'exemple que dans certains dessins de Dürer, ou dans le site alpestre accompagnant le *Portrait de Volmar Keller* peint par Baldung Grien en 1538 (Strasbourg). Selon une iconographie nouvelle, la chute de Saul origine de sa conversion (*Actes des Apôtres*, 9) a lieu sous les pins, au milieu du tableau et, comme celle du Christ dans la *Montée au Calvaire* (pages 8 et 9), elle n'est qu'un incident dramatique dans l'image d'un cortège. L'audace consiste à montrer ce cortège passé, les personnages de dos, obliquement par rapport au plan du tableau. Bruegel subordonne la révélation miraculeuse à une vue de l'humanité en marche dans la nature. La stylisation évidente, la place au bord inférieur du panneau du grand cavalier jaune laissent penser qu'en 1567 Bruegel cède encore parfois au goût pour le décor et la composition de tapisserie, comme il le faisait dans les *Saisons* (planches VIII et IX), la *Danse de noces* (planche X) et, en 1566, dans la *Prédication de saint Jean* (page 15), composée de même, mais en diagonale ascendante, avec des figures monumentales au premier plan.





PAYSANNE
(1565 ou plus tard, dessin à la plume, 13 × 10 cm)
Rijksmuseum, Amsterdam.



LE PALEFRENIER
(vers 1563, dessin à la plume, 19 × 15 cm)
Städelsches Kunstinstitut, Francfort.

XIII

MASSACRE DES INNOCENTS

Vers 1567 - Bois, 111 × 160 cm - Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Effet de neige sur un village, mais l'hiver est ici lié à une tragédie. Inspiré de l'Évangile selon saint Matthieu (II. 16), le motif souvent illustré en Flandre en complément du repos pendant la fuite en Égypte permet de peindre les horreurs de la guerre, les exactions des soldats dans un pays pris dans les dramatiques remous de la lutte religieuse. Il est actualisé comme l'est alors la *Montée au Calvaire* (pages 8 et 9) et l'ampleur du format en accentue le pathétique. Van Mander le cite en ces termes : « Un *Massacre des Innocents* où l'on peut voir beaucoup d'actions dramatiques, une famille entière suppliant pour la vie d'un enfant de paysans que l'un des soldats sadiques a brutalement saisi pour le tuer, le désespoir et la pâmoison des mères et d'autres images émouvantes et saisissantes. » Le tableau n'est pas considéré comme un original par E. Michel, Friedlaender, Tolnay, Jedlicka. Je pense, comme Hulin de Loo, van Puyvelde et Delevoy, qu'il n'y a pas de raison décisive de douter de l'authenticité de ce très beau panneau. Son style, le dessin des cavaliers, proches de certaines figures de la *Conversion de saint Paul* (planche XII), permettent de le dater de 1566-1567. Les soldats qui se joignent au peloton d'hommes en armures portent des habits rouges comme les soldats de la Gouvernante qui réprimèrent violemment les troubles lors de la crise iconoclaste de 1566. L'inspiration est celle-là même de la *Prédication de saint Jean* (page 15) liée à l'activité séditieuse des prêches protestants. Bruegel, humaniste érasmien, plaint les malheurs des paysans. Plusieurs copies libres de plus petit format sont connues. Cette variante, l'*Attaque d'un village par des routiers* (Douai), par Breughel d'Enfer, est d'une grande beauté.





LA GOURMANDISE
(1557, dessin à la plume, 23 × 30 cm)
Collection Fritz Lugt, Paris.

XIV

PAYS DE COCAGNE

1567 - Bois, 52 × 78 cm - Pinacothèque de Munich.

Un clerc, un paysan, un soldat, étendus comme les rayons d'une roue au pied d'un tronc d'arbre portant une table ronde, dorment ou rêvent. Un quatrième convive sort d'une montagne de pâte de sarrasin pour prendre sa place en ce pays de la paresse et de la gourmandise (luilekkerland). L'image, inspirée du folklore et de gravures de E. Schön et de Balten, illustre le proverbe : « Il n'y a rien de plus fou qu'un gourmand paresseux. » (Geen ding is er gekker dan lui en lekker.) Les galettes sur le toit, déjà présentes aux *Proverbes* (page 14), rappellent le mot « il pousse des galettes sur le toit » et nous invitent à penser que nous sommes dans le monde de l'absurde et que Bruegel, loin de chanter, comme pense L. van Puyvelde, « l'optimisme dans l'année 1567, sombre entre toutes », exprime un jugement satirique. Bruegel, revenu à l'allégorie, modifie son style. Au lieu d'un panorama liant naturellement une foule à la nature, il choisit un fragment tronqué de paysage, une composition archaïque sur un plan, cherche l'expression émouvante de formes globalement écrites, massives jusqu'à la démesure. L'influence de Michel-Ange mène au baroque. Des ellipses divergentes font chavirer les plans, leur diversité répond à la diversité des points de vue. Le coloris devient expressionniste. Tout dit l'angoisse. C'est d'ailleurs un faux pays de Cocagne. Sur le dessin de Schön, les galettes formaient les tuiles du toit d'une maison comestible, partout les aliments se présentaient d'eux-mêmes et les personnages s'en nourrissaient. Ici toute vie collective a disparu, chacun dort ou rêve, enfermé dans son être, la nourriture est hors de portée. Le cochon se sauve, les pains sont des cactus, l'œuf couvé, immangeable, vient ironiquement sur ses pattes de poulet. Le pays de la jouissance sans fatigue est un pays de l'inutile où tout grince. Voici, dans l'amertume, en pleine crise, l'antithèse de l'*Ile d'Utopie* de T. Morus, où l'auteur chantait l'espoir d'un monde harmonieux. L'île d'Utopie n'existe pas, le Pays de Cocagne est une déception.





LE MISANTHROPE
(1568, toile, 88 × 88 cm)
Galerie Nationale, Naples.

XV

LE DÉNICHEUR

1568 - Bois, 59×68 cm - Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Intitulé aussi le *Nid*, l'*Oiseleur*, ce petit tableau, un des derniers, est aussi l'un des plus beaux. Il illustre, croit-on, le proverbe « Qui voit le nid, le voit, mais qui le prend le tient » (Dije den neest weet, dije weeten, dijen rooft, dije heeten), appel à l'action. Mais l'enfant qui prend le nid va choir, et le paysan qui se gausse de lui risque de tomber dans l'eau. La composition ouverte est un retour à la perspective moderne, mais la figure en gros plan, hardiment vue de bas en haut, saisie dans son élan, semble sortir du cadre dont elle occupe les trois quarts. Bruegel l'a empruntée à Michel-Ange (Christ du *Jugement dernier*, putto nu, figure d'angle de la chapelle Sixtine sous la Sibylle Érythrée, gravé par Ghisi pour J. Cock). Au naturalisme se joignent un grand sens de l'atmosphère, une exceptionnelle qualité picturale. La note sensible, le rouge de la culotte de l'enfant, fait vibrer l'harmonie des bistres et des verts. La matière est légère dans les fonds, dense au premier plan. La technique impressionniste montre des aplats modulés de touches claires, ton sur ton. Le tronc des bouleaux, peint à petits coups de pinceau, prend relief et accueille la lumière. De menues touches grasses de brun, de vermillon, d'ocre jaune modèlent le visage rond et niais suivant ses volumes et ses creux et quelques fines traces de blanc posent des points de lumière sur le nez et les lèvres. La poésie du site, où l'on voit les paysans affairés dans la cour de la ferme à midi, en été, est de la plus fine qualité. Bruegel y pose délicatement, en savants dégradés, une poudre d'or, de rose, de vert léger dans une lumière rayonnante. En contraste avec cette poésie de rêve, le couteau, la corne, l'iris, les ronces sont peints selon l'art du trompe-l'œil des primitifs flamands.









LES AVEUGLES
(1568, toile, 86 × 154 cm)
Galerie Nationale, Naples.

XVI

LES MENDIANTS

1568 - Bois, 18×21 cm - Musée du Louvre, Paris.

Le motif, fréquent au XVIᵉ siècle, est cher à Bruegel et l'on voit à Amsterdam d'excellents croquis à la plume évoquant des mendiants. Le groupe figure déjà dans *Carnaval et Carême* (planche I) et se retrouve dans le *Carnaval au village* de van Clève (Léningrad). Au revers du panneau un texte flamand se lit mal, mais j'ai pu déchiffrer deux distiques latins en caractères du XVIᵉ siècle louant Bruegel d'avoir peint la nature avec une totale vérité. Les personnages portent des coiffures dérisoirement symboliques, couronne de roi, shako de soldat, béret de bourgeois, bonnet de paysan, mitre d'évêque. Sur leurs chasubles blanches s'attachent des queues de blaireau et de renard. On y a vu un symbole politique, l'insigne des Gueux ridiculisant Granvelle, mais leur présence sur le tableau de 1557 ruine cette hypothèse. Est-ce seulement une satire de l'hypocrisie ? Tolnay le pense et cite un bois gravé d'E. Schön dont la légende affirme que les habiles « caressent la queue du renard ». Mais ni l'image ni le texte ne correspondent au panneau. Un vieux proverbe populaire stigmatisant « ces hypocrites qui se donnent la discipline avec une queue de renard » aurait un sens plus voisin de celui du tableau. Il faut penser au folklore. A San Fratello en Sicile, le Vendredi Saint, les hommes défilent encore ceints de queues de renard. Ces queues de blaireau et de renard sur l'étoffe blanche simulent l'hermine des rois. Ce déguisement au jour du Carnaval dit, à la façon de Montaigne : roi et gueux, c'est tout un. Les puissants ne sont que des gueux et les gueux, plaie sociale du XVIᵉ siècle, sont finalement aussi puissants que les rois. Le tableau exprime, en une période sombre, le pessimisme d'un humaniste.







PLANCHES EN COULEURS



DOUZE PROVERBES (quelques détails)
(vers 1558, bois, 74 × 98 cm)
Musée Mayer van den Bergh, Anvers.

CE VOLUME DE LA COLLECTION DU
MUSÉE PERSONNEL [12]
CONÇU PAR ROGER ALLEGRET
A ÉTÉ RÉALISÉ PAR ÉLIANE ET ROGER ALLEGRET
SOUS LA DIRECTION DE LOUIS ET DENIS BASCHET
LE TIRAGE A ÉTÉ EFFECTUÉ PAR LES IMPRIMERIES DE BOBIGNY
SUR PAPIER CELLUNAF ET PAPIER COUCHÉ LUX
IL A ÉTÉ RELIÉ PAR DIGUET-DENY
PHOTOGRAPHIES AGRACI, BULLOZ, GIRAUDON, MAS
ET DES SERVICES PHOTOGRAPHIQUES DES MUSÉES OÙ LES ŒUVRES SONT EXPOSÉES



La présente édition a été réalisée en accord avec
HARRY N. ABRAMS, INC. NEW YORK
Dépôt légal 6021